

Литература

1. *Беляев, А. Р.* Голова профессора Доуэля / А. Р. Беляев. – М., 1987.
2. *Беляев, А. Р.* Человек-амфибия / А. Р. Беляев. – URL: http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/man-amhp.txt_with-big-pictures.html.
3. *Булгаков, М. А.* Мастер и Маргарита. Собачье сердце / М. А. Булгаков. – М., 2007.
4. Краткий философский словарь / под ред. А. Н. Алексеева. – М., 2008.

5. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М., 2003.
6. Русская фантастическая проза XIX – начала XX века / сост. Ю. М. Медведева. – М., 1989.
7. Советский энциклопедический словарь. – М., 1981.
8. *Степанов, Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М., 1997.
9. *Толстой, А. Н.* Аэлиа / А. Н. Толстой. – URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_n/text_0160.shtml

УДК 81'42

И. А. Мартынова

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

ЛИБРЕТТО И КИНОСЦЕНАРИЙ

В результате сопоставления двух претекстов (либретто и киносценария) выявляются их общие и отличительные параметры. Анализируются их текстовые особенности, а также соотношение с оперой и фильмом. В статье исследуется композиционно-синтаксическая трансформация повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» в либретто М. И. Чайковского и в киносценарных интерпретациях В. Баясного и М. Козакова.

Либретто, сценарий, опера, кино, претекст, композиционно-синтаксическая трансформация.

The article is concerned comparison of two types of the pre-text (libretto and screenplay). It looks at their common and distinctive characteristics. The article analyses the value of libretto and screenplay as verbal texts and their relation to opera and film. The article deals with the compositional and syntactic transformation of the A.S. Pushkin's story «Pikovaya dama» in the M.I. Chajkovskiy's libretto and the screenplays by V. Balyasnyi and M. Kozakov.

Libretto, screenplay, opera, cinema, pre-text, compositional and syntactic transformation.

Введение

Оперное либретто и киносценарий существуют на перекрестке литературы, музыки, театра и кино. В данном случае их сопоставление конкретизируется обращением к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», ставшей литературной основой знаменитой оперы П. И. Чайковского и большого количества киноинтерпретаций.

По отношению к киносценарию либретто выступает как соположенное и архетипическое явление. До знакомства с неймой фильмом ранний отечественный сценарий существовал для читателя-зрителя как ее претекст и как программа ее восприятия. Показательно, что многие дореволюционные экранизации ориентировались не столько на литературные первоисточники, сколько на оперные либретто [11, с. 246–247], в том числе и первая экранизация «Пиковой дамы» (1910 г., режиссер П. Чардынин).

Взаимосвязь оперы и кино, либретто и киносценария очевидна. Оперное начало присутствует в гениальном «Иване Грозном» С. Эйзенштейна. Многие кинорежиссеры (Ф. Феллини, И. Бергман, А. Тарковский, А. Кончаловский) ставили оперные спектакли, современные фильмы-оперы создаются на основе симбиоза либретто и сценария.

При всей «кажимости» их общеизвестности, оба претекста недостаточно исследованы в литературо-

ведческом и лингвистическом отношении, воспринимаются преимущественно опосредованно, через оперу или фильм. Между тем, современная оперная программа – это не либретто оперы, а только ее краткое содержание, так же как рекламное изложение фабулы фильма не является его сценарием. Понятно желание культурологов трактовать оперное либретто и киносценарий как разновидности драмы, вследствие их общего игрового начала. Однако ни эффектное словосочетание «загадочная метаморфоза драмы» [5, с. 3] в определении либретто, ни киносценарий или кинематографическая квалификация киносценария не раскрывают их текстовой сути.

Основная часть

Киносценарий представляет собой произведение многожанрового литературного рода, тогда как статус оперного либретто определяется следующим образом: «прикладное литературное произведение, продукт интерпретации литературно-художественного текста, созданный с учетом законов оперной драматургии» [10, с. 7].

Сценарий входит в состав литературного фильмологического комплекса: заявка – литературный киносценарий – режиссерский сценарий – монтажные листы – запись по фильму – разнообразные посттек-

сты, созданные на основе фильма. Казалось бы, либретто лишено подобной поэтапности создания, но это далеко не так: вначале пишется *сценарий* оперы и лишь затем ее развернутое либретто [6, с. 14].

На его основе создается потенциально неограниченное количество постановок-интерпретаций, на основе киносценария – только одно кинопроизведение. Поэтому (со всеми оговорками) либретто является вербальным инвариантом оперы, киносценарий же не имеет такого статуса по отношению к фильму, в качестве инварианта которого используется фиксирующий посттекст – монтажная запись по фильму, необходимая для его демонстрации.

И либретто, и киносценарий не находят полного воплощения в оперном спектакле и фильме. Со всей уверенностью можно говорить об изменчивости сценарной формы. Она обусловлена, помимо прочего, переосмыслением критериев точности, уместности, выразительности в контексте фильма. Не подобным ли образом обстоит дело и с либретто? Во всяком случае, особая зрелищность оперного спектакля нередко извиняет банальность и пафосность его либретто. Субъективная ироничная оценка либретто «Кармен» эксплицирована в романе Л. Улицкой «Лестница Якова»: «Эту пошлую историю, ну, либретку оперную я имею в виду, написала парочка французских халтурщиков, Мельяк и Галеви...»

Экранизируемое литературное произведение обладает интерпретационным потенциалом, важнейшей составляющей которого является литературная кинематографичность, не сводимая к прямолинейно понятой зримости. Каким же потенциалом должен обладать литературный первоисточник оперы? Возможно, именно подчеркнутой театральностью, зрелищностью, накалом страстей.

Либретто не существуют в отрыве от оперы, само их тиражирование и распространение связано преимущественно с оперным спектаклем, сценарии же обладают относительной самодостаточностью. Они публикуются отдельно, в сборниках, в собраниях сочинений (М. А. Булгакова, А. Н. Толстого, В. В. Маяковского и др.), в альманахах и журналах. Либретто адресовано прежде всего создателям постановки: композитору, режиссеру-постановщику, исполнителям и т. д. Сложно представить себе неспециалистов, читающих сборники оперных либретто (если не иметь в виду меломанов), киносценарии же востребованы разнообразной читательской аудиторией.

Отечественные опера и кино литературоцентричны [6, с. 11], значение литературы в развитии этих видов искусства очевидно. Но абсолютный литературоцентризм в оценке киносценария и экранизации в целом справедливо поставлен под сомнение современными культурологами [1]. Они считают ошибочным анализировать любую культурную практику только по аналогии с практиками вербальными: «В самом деле, что именно воплощается на экране – уникальный читательский опыт создателей фильма? Стандартные модели восприятия данного текста, скажем, те интерпретационные стереотипы, которые воспроизводятся критиками и фиксируются в школьных учебниках? Будут ли эти модели исключительно “литера-

турными” или их формируют, в числе прочего, книжная графика, театральные постановки, уже существующие традиции кино- и телепоказа, медиа как таковые?» [7, с. 279]. Трудно отрицать тот факт, что стандартные модели восприятия литературного текста формирует в том числе опера и ее либретто, приведем характерный пример: «*Вначале Татьяна услышала и полюбила не пушкинского «Онегина», а чайковского и тщетно пыталась потом переставить впечатления согласно прописанной в школе хронологии*» (А. Матвеева «Найти Татьяну»).

Почему же так трудно уйти из «силового поля литературы» [1, с. 129] в оценке киносценария? Во многом это обусловлено его статусом литературного рода, которого не имеет либретто. Не только литература оказала влияние на развитие кино, но и оно само, и его претекст повлияли на ее развитие. В частности, под влиянием киносценария возник и развивается новый жанр современной прозы – сценарные имитации (А. Солженицын, В. Высоцкий, М. Палей и др.). Нам известно только одно произведение новейшей отечественной литературы — повесть А. Матвеевой «Взятие Бастилии», вошедшая в ее книгу «Призраки оперы», – главы которой, названные *картинами*, начинаются фрагментами, имитирующими текстовые особенности оперного либретто.

Литературная доминанта в оценке киносценарной интерпретации пушкинской повести обнаруживается, например, в том, что для М. Козакова было неприемлемо эффектное изменение ее сюжета и композиции, перераспределение авторской и персонажных речевых сфер. Его критика сценарной концепции В. Балясного была основана на анализе стиля, композиционно-синтаксической организации литературного первоисточника [8, с. 202–216].

В частности, по мнению В. В. Виноградова, в «Пиковой даме» «а priori трудно ожидать развитого драматического диалога между Германном и Лизаветой Ивановной, так как их отношение к изображаемым событиям, их экспрессия свободно и резко врываются в повествовательный стиль» [4, с. 215]. В сценарии же Балясного [2] на развернутый диалог Германа и Лизы накладывались фрагменты наблюдаемого. Перекройка текста искажала модусы характеров персонажей, они стали одномерными, лишены пушкинской недосказанности:

Он искал независимости.

Она ждала избавителя.

По дороге от Лизы Германн снова зашел в спальню графини: мертвая старуха сидела, окаменев; ее лицо выражало полное спокойствие. И независимость и избавление — на лице мертвом.

И Германн сошел с ума.

М. Козаков был категорически не согласен с изменением расположения последней фразы: «...это ведь в заключении пушкинской вещи. И это крайне важно для понимания философской концепции повести Пушкина» [8, с. 214].

В отличие от продемонстрированного подхода, литературная доминанта в оценке оперного либретто считается «непростительной ошибкой сопоставле-

ния» [9, с. 17]: «Либретто существует только как компонента целостного художественного текста – оперы, поэтому текст либретто как такового некорректно сравнивать с текстом литературного первоисточника оперы» [6, с. 4]. Впрочем, от оперного либретто и не ждут верности литературному первоисточнику. В зависимости от степени трансформации литературной основы, выделяются следующие типы либретто: экстраполяция текста первоисточника (буквальное следование оригиналу, если такое возможно), его адаптация или ассимиляция (опера «по мотивам») [6, с. 13]. Последнее, разумеется, самый распространенный случай.

Ставшая традиционной критика либретто М. И. Чайковского обусловлена кардинальной переработкой повести А. С. Пушкина: ее хронотопа (действие перенесено в восемнадцатый век), фабулы, социального статуса персонажей, их взаимоотношений и т. д. Трюизмом стало само упоминание об оперно-романтической трактовке образов Графини, Лизы и Германа (в либретто с одной и). Между тем объективными факторами трансформации повести являются оперный канон; традиции музыкального и певческого искусства; «изменения вербальной компоненты были обусловлены особенностями творческой личности композитора, его тяготением к канонам французских либретто Э. Скриба...» [6, с. 4].

Постулируется, что конгениальность оперы литературному первоисточнику создает музыка. Это подтверждается перепиской П. И. Чайковского с братом: «... скажу, положи руку на сердце, что либретто превосходно, и видно, что ты знаешь музыку и музыкальные требования, – а это для либреттиста весьма важно» [цит. по: 10, с. 15]. В опере «интонационная фразировка и темп музыкального движения находятся в многоаспектной взаимосвязи со строками либретто» [10, с. 15].

Разумеется, можно трактовать либретто как тип текста, создающийся «на стыке литературы и музыки» [9, с. 3], а киносценарий – на стыке литературы и кино. Но, к сожалению, эти упоминаемые во многих работах «стыки» или «мосты» от литературы к музыке и от литературы к кино мало что объясняют. Текст, *ориентированный* на семиотический перевод, не то же самое, что текст, *сопряженный* с другой семиотической системой (опера, балет, мюзикл, водеvil, оратория, романс и др.) [3, с. 9]. Повесть «Пиковая дама» оказалась сопряженной с семиотической системой оперы, балета (одноименный балет был поставлен Р. Петти в 2001 г.), драмы, кино. Но эта *сопряженность*, в отличие от *ориентированности*, не подразумевается изначально, как это происходит при создании киносценария.

Насколько эта ориентированность важна для либретто, объявленного, как и киносценарий, «текстом-посредником» [9, с. 9], в чем проявляется ее специфика? Е. Р. Лаптева определяет либреттный текст как условие озвучивания произведений художественной литературы [9, с. 7]. Его доминирующей категорией является слышимое, а киносценария – наблюдаемое. Эта антиномия в восприятии оперы актуализирована в романе Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы»:

Я вас убью, – прошептал он. – Закройте глаза и слушайте этот великолепный голос!... – «Закрывать глаза?!» – воскликнула она, так что зашикали вокруг. – Вы с ума сошли?! Я художник! – и, немедленно поднявшись, стала пробираться к выходу через возмущенных любителей оперы...

Слышимое/наблюдаемое либретто отличается от наблюдаемого / слышимого киносценария. На основе либретто создается произведение исполнительского музыкального искусства, речевые партии которого поются или произносятся речитативом. Обращение к «Пиковой даме» М. И. Чайковского подтверждает квалификацию либретто в качестве рифмованного и «ритмованного» [10, с. 15] текста:

*Я имени ее не знаю
И не хочу узнать,
Земным названьем не желая
Ее назвать...*

В оперном либретто, наряду с отдельными партиями персонажей, разворачивается партия хора, что создает прозрачную отсылку к античной драме:

*Герман
Красавица! Богиня! Ангел!
(Умирает.)*

*Хор гостей и играющих
Господь! Прости ему!
И упокой его мятежную
И измученную душу.*

В результате дальнейшего сопоставления «разных произведений разных искусств с более или менее одним и тем же миром <...> с одной стороны, возникает некая стереоскопическая модель мира, более полная, чем модель единичного произведения, а с другой – отчетливее проступит моделирующий (искажающий) характер отдельных знаковых систем (искусств)» [12, с. 398–399].

Выводы

Сопоставление оперного либретто и киносценария обнаружило, наряду с чертами сходства, их кардинальные различия. Оба претекста не находят полного воплощения в оперном спектакле и фильме. При этом либретто является вербальным инвариантом оперы, киносценарий же не имеет такого статуса по отношению к фильму.

Отечественные опера и кино литературоцентричны, но в оценке оперного либретто отсутствует литературная доминанта. Киносценарий представляет собой произведение многожанрового литературного рода, а оперное либретто – прикладное литературное произведение.

Несмотря на общность претекстовой сущности, они различаются своей ориентацией на перевод в семиотические системы киноискусства и оперы. Доминирующей категорией либретто является слышимое, а киносценария – наблюдаемое. Интерпретационный потенциал сценарного первоисточника определяет его кинематографичность, первоисточник же

оперы, как правило, обладает подчеркнутой театральностью.

В целом, либретто и сценарий обнаруживают разный баланс конкурирующих кодов литературы, музыки, театра и кино.

Литература

1. Аронсон, О. Экранизация: перевод и опыт / О. Аронсон // Синий диван. – 2003. – № 3. – С. 128–140.
2. Балясный, В. По мотивам классики / В. Балясный // Телевидение и литература. – М., 1983. – С. 183–202.
3. Барышников, А. А. Классификация текстов в русском языке на основе семантического анализа текстонимов: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. А. Барышников. – М., 1988.
4. Виноградов, В. В. О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – М., 1980. – С. 176–239.
5. Гулая, Т. Н. Оперное либретто как феномен интертекстуальности (на материале оперы Г. Г. Вдовина «Пасынок судьбы»): автореф. дис. ... канд. культурологических наук / Т. Н. Гулая. – Саранск, 2006.

6. Густякова, Д. Ю. Классический оперный текст в современной культуре: «Пиковая дама» П. И. Чайковского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Д. Ю. Густякова. – Ярославль, 2006.

7. Каспэ, И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература / И. Каспэ // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 78. – С. 278–294.

8. Козаков, М. Почему я не рискнул снимать «Пиковую даму» / М. Козаков // Телевидение и литература. – М., 1983. – С. 202–216.

9. Лаптева, Е. Р. Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А. С. Пушкина в русской опере рубежа XIX – XX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. Р. Лаптева. – Екатеринбург, 2002.

10. Пивоварова, И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / И. Л. Пивоварова. – Магнитогорск, 2002.

11. Семенчук, В. Пушкин в игровом кино: две стратегии экранизации / В. Семенчук // Пушкинский кинословарь. – М., 1999. – С. 246–253.

12. Фарина, Е. Введение в литературоведение / Е. Фарина. – СПб., 2004.

УДК 82.0

О. В. Поварова

*Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Н. В. Володина
Череповецкий государственный университет*

МОТИВ БЕГСТВА ИЗ СЕМЬИ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ»

Мотив бегства из семьи в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» неразложим и динамичен. Данный мотив тесно связан с категорией двойничества у Достоевского. Мотив бегства из семьи развивается в двух сюжетных линиях практически одновременно для читателя.

Мотив, сюжетные линии, двойничество.

The motive of escape from the family in the novel “Insulted and humiliated” by Fyodor Dostoevsky is irreducible and dynamic. This motive is closely related to the category of duality in the works by Dostoevsky. The motive of escape from the family is developed for the reader in two storylines almost at the same time.

Motive, storylines, duplicity.

Введение

Мотив – одно из ключевых понятий литературоведения. Теоретики литературы пришли к выводу, что элементы сюжета могут повторяться и в рамках творчества одного автора, и в рамках литературной традиции. Еще А. Н. Веселовский в своих работах назвал мотивом определенный элемент сюжета, выделяя у мотива два свойства – повторяемость и неразложимость [2, с. 301]. Именно А. Н. Веселовский поставил вопрос о вечных мотивах и парадигмах художественных образов в литературе. Н. Д. Тамарченко вслед за Веселовским относит мотив к элементам сюжета, таким как событие, ситуация и коллизия [10, с. 196–197].

Помимо повторяемости и неразложимости мотива исследователи называют в качестве его признаков динамичность, «подвижность»: «мотив динамичен

(предикативен), поскольку подвигает вперед движение рассказа» [1, с. 234].

Одним из архетипических мотивов в мировой культуре, в частности, в литературе, является мотив бегства, «ухода». Этот мотив можно найти уже в библейской традиции, например, в сюжете о блудном сыне. В русской литературе мотив бегства из семьи нашел отражение в сентиментализме («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина – 1792 год), в раннем реализме («Станционный смотритель» А. С. Пушкина – 1830 год; «Машенька» А. Майкова – 1846 год). Этот мотив реализуется в таких произведениях 60-х гг. XIX века, как «Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского (1861 год), «Накануне» И. С. Тургенева (1860 год), «Гроза» А. Н. Островского (1860 год), «Что делать?» Н. Г. Чернышевского (1862–1863 гг.), «Некуда» Н. С. Лескова (1864 год), «Обрыв» И. А. Гончарова (1869 год) и др.